

Article publié dans Franck Mermier et Christophe Varin (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, 2010, pp. 485-509.

La fabrique artistique de la mémoire : effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain

Arnaud Chabrol

Au sein de la prolifération des discours mémoriaux que porte le champ intellectuel au sortir de la guerre, et qui tranche avec le “devoir d’amnésie” prôné par la classe politique libanaise, se fait jour un discours proprement artistique.

Cette inclinaison s’affirme au tournant des années 2000, et l’amateur de culture ne manque pas d’observer aujourd’hui la récurrence d’un discours artistique qui fait de la mémoire l’un des ressorts principaux de son langage. Au-delà de l’acte de remémoration public qu’elles constituent, ces œuvres font de la mémoire, des souvenirs et des traces du conflit le matériau premier de leur langage esthétique. L’archive sous toutes ses formes devient ainsi l’une des figures majeures de la création libanaise contemporaine.

Souvent regroupés sans jamais faire corps, les artistes associés à ce type d’expression forment aujourd’hui une nébuleuse dont il nous appartiendra de définir les caractéristiques distinctives. Amendant par avance les aspects réifiant de notre analyse, nous présenterons en premier lieu les ressorts de l’acte de remémoration tels qu’ils se déclinent dans nombre de ces œuvres. Nous aborderons en second lieu le contexte d’émergence du discours artistique sur la mémoire en fondant notre analyse sur la notion de génération. Nous montrerons comment, au sein d’une diversité toujours réaffirmée, se constitue un “groupe restreint”¹ d’acteurs culturels empreint des problématiques liées à la mémoire dont le champ intellectuel se fait l’écho dans le contexte de sortie de guerre. Nous montrerons enfin comment l’épanouissement de ce discours artistique est accompagné d’un système de production spécifique permettant son affirmation progressive comme langage avant-gardiste.

La mémoire et son traitement dans les pratiques artistiques contemporaines

La mémoire au cœur de la production artistique

Dans le Liban en sortie de guerre, les discours prenant la mémoire de la guerre civile pour objet tendent à se multiplier au sein d’une création artistique extrêmement diversifiée. De fait, les espaces de production artistiques sont devenus l’un des lieux privilégiés d’une réflexion sur les enjeux de la mémoire du conflit civil. De la réouverture du Théâtre de Beyrouth (1992) à la naissance de *Home Works*, le “forum des pratiques culturelles” organisé par l’association *Ashkal alwan* depuis 2000, en passant par le festival *Ayloul* (1997), une variété de cadres de production a facilité les expérimentations de nombreux artistes libanais ayant abordé la mémoire du conflit dans leurs travaux. Au fil du temps, la présence des œuvres abordant de front la mémoire du conflit s’est affirmée, et, de façon remarquable, les artistes qui trouvent dans cette problématique une source d’inspiration bénéficient aujourd’hui d’espaces de production spécifiques. Festivals et forums, s’ils ne leur sont pas exclusifs, accordent de fait à ces œuvres une place de choix dans leur programmation. Témoinnant en outre de la qualité de la production, la plupart de ces artistes jouissent aujourd’hui d’une visibilité accrue au niveau international.

¹ MANNHEIM (1990).

La diversité des disciplines et formations artistiques représentées semble cependant rebelle à toute catégorisation, à toute tentative de regroupement, forcément restrictives. Mais derrière cette hétérogénéité apparente et revendiquée transparaissent néanmoins certaines constantes dans la nature structurelle des œuvres et des événements culturels². Lectures, performances, installations et vidéos se présentent en effet comme les supports privilégiés de l'acte artistique de remémoration.

Des pratiques artistiques contemporaines

Les artistes dont il est question ici s'expriment au travers de pratiques artistiques dites contemporaines qui s'affirment au Liban au cours de la deuxième décennie des années 1990. On observe en effet à cette période un glissement général des pratiques vers l'art contemporain ; du théâtre à la performance, du cinéma à la vidéo, des arts plastiques aux installations. Cette production se caractérise notamment par "l'appropriation des techniques audiovisuelles"³ à la fois outils de la création et objets de l'interrogation des artistes. Leurs œuvres sont le lieu d'un questionnement sur le pouvoir de l'image et des dispositifs techniques de l'acte de représentation. Y préside en outre une réflexion approfondie sur le médium de leur langage artistique (photo ou vidéo).

Al-Sharî bi-khayr (1997) d'Akram Zaatari illustre bien cette démarche. Au cours de ce documentaire de 3 minutes dont la toile de fond est la frontière libano-israélienne, l'auteur explore les dimensions politiques et esthétiques de l'acte de filmer. Trois entretiens mis en scène d'anciens prisonniers libanais en Israël lui permettent de documenter l'histoire de l'occupation israélienne tout en mettant en scène sa propre implication dans la fabrication de l'image. Le caractère performatif du documentaire est révélé au public par la mise en lumière ponctuelle de certains procédés d'élaboration du film tels que le prompteur.

L'aspect expérimental des œuvres produites depuis la deuxième moitié des années 1990 est ainsi caractéristique d'une démarche partagée. Les événements autant que les créations se présentent d'ailleurs comme des projets d'étude et, de ce point de vue, l'association *Ashkal alwan* a fait office de précurseur.

Entre 1995 et 2000, les événements culturels qu'elle organise suscitent un questionnement renouvelé sur la notion d'espace public, l'une des préoccupations majeures de la production culturelle de l'après-guerre. L'investissement de l'espace public en tant que "directive" globale⁴ énoncée par la forme du projet se mue progressivement en arrière-plan de la production artistique contemporaine, lui conférant de fait la dimension politique d'une prise de parole publique. Fruit d'une longue et étroite collaboration entre artistes et *curator*⁵, le forum *Home Works*, dont le nom témoigne en soi de l'aspect expérimental du projet, se présente aujourd'hui comme le cadre privilégié de cette prise de parole artistique dans la cité.

Une expression codifiée du registre mémoriel

Chez ces artistes se déclinent avec rigueur des "figures de l'archive"⁶ et se déploie de même chez eux un faisceau de pratiques documentaires presque systématiquement soumises à un brouillage des frontières entre réalité et fiction. Du principe de collecte mis en œuvre par la Fondation arabe pour l'image (Zaatari, 1996) au projet subversif de l'Atlas Group⁷ qui au cours de ses travaux transporte le spectateur / visiteur de l'archive (en tant que document concret) à ses diverses potentialités fictives, la frontière est ténue et confirme que, pour ces artistes, "témoignage et fiction relèvent d'un même régime de sens"⁸.

² ÉLIAS (1991).

³ GUIRGUIS (2007).

⁴ ESQUENAZY (2007).

⁵ En français : conservateur ou commissaire d'exposition. Le terme anglais *curator* a été choisi, car il rend mieux compte des évolutions du métier ; aujourd'hui terme proche de celui de manager culturel.

⁶ GUIRGUIS (2007).

⁷ Voir dans cet ouvrage la contribution de Stefanie Baumann, p. @@.

⁸ WRIGHT (2002), p. 28.

L'archive, en tant que document (visuel et / ou sonore) porteur de sens mais aussi en tant que vecteur du regard de son auteur sur le monde, voit ses dimensions signifiantes se démultiplier. Soumise au travail de déconstruction et d'exposition mis en œuvre par l'artiste, son authenticité autant que la véracité du message qu'elle véhicule sont sans cesse mises en cause.

Le regard personnel que ces artistes portent sur le document est une autre caractéristique du registre mémoriel exploité par la création contemporaine. L'expression de ce regard est effective et se présente toujours comme telle : un artiste raconte, travaille, s'exprime, s'interroge. Quels que soient les moyens utilisés pour la conception de l'œuvre, le dispositif illustre toujours cette double perspective : au regard de l'auteur de l'archive se superpose celui de l'artiste. Ce principe qui régit indifféremment le mode de mise en valeur de l'archive (collection, témoignage ou fiction narrative) par l'artiste est à l'origine du trouble qui s'instaure irrémédiablement quant à la véracité du document.

La performance *Comme Nancy aurait aimé que tout cela ne soit qu'un simple poisson d'avril*⁹ de Rabih Mroué (2007) est emblématique du travail de déconstruction auquel se livrent les artistes. L'acte de remémoration se présente comme tel : sur scène, quatre combattants racontent. Face au public, les artistes déclinent leur identité réelle entamant tour à tour leurs récits de guerre¹⁰. L'identité de l'artiste se superpose ainsi à celle du combattant, cependant que le texte projeté au sol rappelle qu'il s'agit bien d'une performance scénique. Ces récits apparaissent en outre comme une évocation personnelle. Les combattants racontent la guerre à travers des événements qu'ils disent avoir personnellement vécus. Leurs décès violents et répétés discréditent cependant la cohérence de leurs récits pourtant fondés sur une chronologie rigoureuse de la guerre. En outre, la mémoire de chacun n'en rencontre une autre qu'incidemment et seules quelques grandes dates sont partagées : l'invasion du Sud par Israël, l'assassinat de Bachir Gemayel, celui de Rafic Hariri. L'objet archive se présente ici sous l'aspect d'affiches partisans à l'effigie des acteurs-martyrs. Cette iconographie partisane¹¹ évolue à la fois en fonction de la période historique évoquée et des repositionnements politiques des combattants – du Parti communiste libanais au Hezbollah en passant par le Mouvement Amal ; du Parti syrien national social aux Forces libanaises en passant par les Kataëb notamment. Tout dans la performance dénie à la mémoire sa dimension collective.

En effet, prenant pour matière ce que Marie-Claire Lavabre a défini comme "mémoire commune"¹² – i.e. les souvenirs individuels du vécu, passé autant que contemporain –, les artistes libanais défient toute volonté d'homogénéisation des représentations du passé et se jouent de toute tentative de mise en récit de ce dernier par un groupe dominant.

Une telle convergence des pratiques invite à l'interrogation, et un premier élément d'explication peut être trouvé dans l'appartenance de ces artistes à une même génération.

Question de génération

Une génération de guerre ?

Comme l'a très justement souligné Kaelen Wilson-Goldie¹³, les pratiques artistiques que nous venons de décrire sont le fait d'une génération d'artistes nés autour de 1965. Bien que toujours délicate à convoquer parce que appartenant au sens commun autant qu'au domaine scientifique, la notion de génération nous semble ici pertinente pour expliquer l'homogénéité relative des pratiques étudiées.

⁹ *Lakam tamannat Nancy law anna kullu mâ hadatha lam yakun siwâ kadhbat nîsân.*

¹⁰ De 1975 à 2007, époque où éclatèrent dans les rues de Beyrouth des combats entre partisans et opposants du pouvoir.

¹¹ Les images de martyrs projetées au-dessus des acteurs sont tirées de la collection constituée par Zeina Maasri. Exposées sous le titre *Signs of Conflicts* au cours du forum *Home Works* (2008), ces affiches ont ensuite été publiées dans MAASRI (2008). Voir la contribution de Zeina Maasri dans cet ouvrage, p. @@.

¹² LAVABRE (2001), p. 251.

¹³ WILSON-GOLDIE (2006), p. 81-89.

Nous reprenons ici la démarche de Michel Winock qui considère que “l’événement dateur” et fédérateur d’une génération est la période d’émergence du groupe dans la sphère publique, celle-ci correspondant peu ou prou à la confrontation à un système idéologique dominant¹⁴ ; dans notre cas, “la sortie de guerre et le système politique issu de l’accord de Taëf¹⁵”. Cette perspective permet notamment d’éviter l’écueil de la diversité des trajectoires individuelles. En effet, si les artistes concernés sont tous âgés de 10 à 15 ans lorsque le conflit éclate, tous n’ont pas vécu la guerre dans les mêmes conditions – à Beyrouth-Est, Beyrouth-Ouest, ailleurs au Liban, voire pour certains à l’étranger – ; ni sur le même mode – conflit subi, types d’engagement, etc. Sans pour autant évacuer l’impact potentiel du vécu de la guerre sur les individus de cette cohorte générationnelle¹⁶, nous verrons ainsi dans la période de reconstruction le contexte fédérateur de cette génération d’artistes émergeant publiquement dans le courant des années 1990. En d’autres termes, ce qui nous permet ici d’identifier cette génération se trouve bien plus dans le faisceau de pratiques communes mises en œuvre au cours de leur émergence dans la sphère publique que dans l’expérience concrète de la guerre civile dont ils ont tous un vécu particulier.

Abordant en outre un phénomène relativement restreint (une vingtaine d’individus) et au vu de la cohérence générationnelle des artistes auxquels nous nous intéressons, ces derniers semblent bien constituer un “groupe concret” au sens de Mannheim¹⁷.

L’essor public des questions mémorielles

Maintes fois décrite et analysée, la période de sortie de guerre a notamment été marquée par le renouveau d’un espace public muselé pendant quinze années de conflit. Ce renouveau s’est caractérisé, d’une part, par les mutations d’un secteur associatif qui se transforme en plateforme de contestations pour une génération de militants qui prennent position “à la faveur de la singularité de l’engagement civil¹⁸” et, d’autre part, par “l’émergence dans le débat public, des « intellectuels » comme catégorie d’individus engagés pour dénoncer la classe politique libanaise¹⁹”.

Dans ce faisceau de dénonciations qui visent principalement “les projets de reconstruction du centre-ville de Beyrouth portés par le Premier ministre Rafic Hariri et la corruption en général, le non-respect de la constitution en matière d’échéances électorales (présidentielles et municipales), enfin la violation des libertés publiques²⁰”, émerge progressivement un discours ayant trait aux enjeux spécifiques de la mémoire. Ce dernier trouve principalement sa source dans les critiques adressées au projet SOLIDERE de reconstruction du centre-ville qui, selon la synthèse proposée par l’historien Samir Kassir, porte atteinte à trois registres de mémoire : “la mémoire architecturale” liée au patrimoine architectural du Beyrouth ottoman et français ; “la mémoire sociale” véhiculant un imaginaire cosmopolite de la ville ainsi qu’un imaginaire national en gestation transcendant les imaginaires communautaires ; “la mémoire de la rupture”, c’est-à-dire la mémoire de la guerre²¹.

¹⁴ WINOCK (1989), p. 17-38. L’élasticité que ce nouveau critère induit permet de concevoir une certaine marge entre la notion d’âge et celle de génération et permet d’intégrer des cas individuels qui échappent à leur génération supposée. C’est le cas notamment de l’artiste Mohamed Soueid (1959) qui, bien que jeune adulte dans les années 1980, n’émerge en tant qu’artiste qu’au cours des années 1990.

¹⁵ KARAM (2006), p. 116.

¹⁶ Le vécu du conflit transparaît ponctuellement dans certaines œuvres ; par exemple *4 cotton underwear for Tony* de Chakar (2000) ou encore *Make me stop smoking* de Mroué (2006).

¹⁷ Groupe qui, à l’intérieur d’un ensemble générationnel plus vaste, s’approprie différemment les expériences communes à l’ensemble générationnel et leur donne une expression propre. Voir MANNHEIM (1990), p. 58-60.

¹⁸ KARAM (2006).

¹⁹ FAVIER (2004), p. 574.

²⁰ *Ibid.*

²¹ KASSIR (2003), p. 634-635.

Animés par des ex-militants des années 1960, les pôles de cette mobilisation sont aussi le lieu d'un intense brassage générationnel qui compte notamment les associations étudiantes ainsi que nombre de "petites mains" collaborant diversement à la mobilisation. L'effervescence de la période favorise le passage entre pôles générationnels : entre associations estudiantines et lieux de "causerie"²², animés par les ex-militants partie prenante des débats, les frontières sont souvent inexistantes.

Les individus auxquels nous nous intéressons ici oscillent eux aussi entre ces pôles de mobilisation. En période d'insertion professionnelle, leur position dans le champ illustre tantôt des logiques de réseaux, tantôt les conditions de leur émergence au sein de l'espace public ; elle rend cependant toujours compte d'une implication personnelle dans les problématiques du moment. Ainsi, en 1996, Tony Chakar (1968) travaille dans le cabinet d'architecture de Jade Tabet – l'un des ténors de la critique de SOLIDERE –, tout en participant avec Walid Sadek (1966) à des "groupes de discussions" organisés par des associations estudiantines marquées par une idéologie de gauche telles qu'*al-'Amal al-moubâshar* (Action directe) ou *al-Khatt al-moubâshar* (Directe Line)²³. C'est par ailleurs dans le cadre informel des rencontres entre Jade Tabet et Élias Khoury²⁴ qu'il fait la connaissance de Rasha Salti (1969). Travaillant alors pour sa part à la Galerie d'art du Théâtre de Beyrouth alors dirigé par Élias Khoury, elle a également été responsable de la conception graphique du numéro 0 de *L'Orient-Express*, revue que dirige Samir Kassir, avant de participer plus activement à cette aventure jusqu'à ce qu'elle prenne fin, en 1998²⁵. De leur côté, Rabih Mroué (1967) et Lina Saneh (1966) collaborent à plusieurs reprises avec Roger Assaf qui, en tant qu'homme de théâtre, œuvre à transmettre son savoir-faire et sa sensibilité à une jeune génération. Ce dernier illustre artistiquement les enjeux de la mémoire au cours de la reconstruction à travers des pièces telles que *La Mémoire de Job* (1993) et *Le Jardin de Sanayeh* (1998). En écho à l'œuvre de l'écrivain Élias Khoury, dont le travail témoigne d'un intérêt précurseur pour les questions mémorielles liées au conflit, Rabih Mroué adapte par ailleurs à la scène deux de ses œuvres sous le titre de *Le Petit Ghandi* (1992) et *La Prison de sable* (1995). Favorisant l'émergence progressive d'un discours proprement artistique sur la mémoire du conflit, cabinets d'architecture, revues, quotidiens et pages culturelles, et enfin théâtres mêlent indubitablement culture et politique et se font le creuset d'une sphère publique littéraire en pleine mutation.

Résonances et dissonances

Partie prenante des mobilisations, la génération d'artistes émergente n'est pas dénuée de tout esprit de contradiction vis-à-vis de ses pères, vraisemblablement aussi de ses pairs. Ce qui est frappant de ce point de vue, c'est l'ambiguïté de sa déclaration. L'expression de son identité se traduit par un balancement singulier entre résonance aux préoccupations du moment et dissonance à l'égard du regard porté sur le monde par leurs prédécesseurs.

La place accordée à la mémoire dans la production artistique contemporaine semble effectivement issue des réflexions portées par le champ intellectuel dans le contexte de sortie de guerre. On y retrouve d'ailleurs point par point la synthèse opérée par Samir Kassir ; mémoires sociale et architecturale sont indissociablement mêlées dans les travaux de Tony Chakar (*Life under the Bridges : Between the Illusion of Purity and Defilement*, 2002) comme dans ses contributions successives aux créations de Rabih Mroué. La mémoire de la rupture – ou mémoire de la guerre – a acquis quant à elle une telle place dans la production qu'il serait vain de vouloir citer les créations la prenant pour objet. La performance

²² *Ibid.*

²³ Voir KARAM (2006) p. 116. Entretien avec Tony Chakar (Arnaud Chabrol et Hanan al-Hajj Ali), septembre 2007.

²⁴ Romancier et éditorialiste du *Mulhaq* jusqu'en octobre 2009, supplément culturel hebdomadaire du quotidien *an-Nahar*, dont les colonnes accueillirent des critiques virulentes sur le projet de reconstruction du centre-ville.

²⁵ Fondé en 1995 par l'historien Samir Kassir (1960-2005), ce mensuel, pensé comme "une revue arabe en français", a été l'une des voix les plus contestataires de la période de la reconstruction. La revue a fermé ses pages en 1998 sur décision partagée du quotidien francophone *L'Orient-Le Jour*, dont elle était le supplément, et de son principal publicitaire. Voir ICHE (2009).

Yesterday's Man (Chakar, Mroué et Rodrigues, 2007) peut cependant nous donner un aperçu synthétique de la manière dont ces différents registres de mémoire peuvent s'imbriquer dans une même œuvre. Il s'agit de l'histoire d'un homme qui se rend à Beyrouth. Tiago Rodrigues est à la fois personnage, acteur et coauteur de l'histoire qu'il raconte. Muni d'une carte de la ville et de son passeport, il cherche son chemin et rencontre d'autres personnages qui, comme lui, errent dans Beyrouth, certains depuis plusieurs années. Tous s'appellent Tiago Rodrigues et portent en eux une temporalité de la ville, représentée par la carte que chacun possède (1920, 1964, 2005, 2007). Ces temporalités, que les personnages vivent au présent et décrivent, cohabitent mais ne se rencontrent pas. C'est que les Tiago 1, 2, 3, etc. ne voient que partiellement la même chose. La confrontation de leurs impressions respectives, dont l'une est empreinte de la déchirure du conflit, se présente comme un mélange de souvenirs et de visions contemporaines de Beyrouth et pousse le narrateur à mettre en question son appréhension du monde, à s'interroger sur les dimensions subjectives du regard. Sans que la synthèse opérée dans cette œuvre se retrouve nécessairement dans toutes les créations, elle nous semble parfaitement représentative de ce jeu des registres mémoriels auquel se livrent les artistes.

Ceux appartenant à cette génération se démarquent cependant de leurs pères par un refus de la nostalgie du Beyrouth des années 1960 qui se dégage des contre-feux allumés par le champ intellectuel de l'après-guerre. Ainsi pour Lina Saneh, il ne s'agit plus de "donner des vitamines à quelque chose qui existe dans la ville et qu'on forcerait", mais bien plutôt "de penser, de réfléchir, de savoir si aujourd'hui on peut trouver des cellules vivantes dans cette ville, que l'on accepterait telles qu'elles sont, et pas de s'accrocher inconsciemment à ce qu'elles étaient ou à ce qu'on voudrait qu'elles soient". Ce rejet de positions décrites par les artistes comme celles d'"une génération particulière"²⁶ s'affirme par ailleurs dans une forme de scepticisme à l'égard de toute forme d'engagement partisan.

S'affirme à l'inverse un régime d'implication marqué en premier lieu par l'absence d'appartenance idéologique – à tout le moins d'affiliation partisane²⁷. S'ils sont néanmoins conscients que, dans le contexte d'amnésie de l'après-guerre, "les pratiques artistiques portent la responsabilité de défier la base des identités politiques", les artistes se gardent de "tout engagement plus direct [de l'art] en politique"²⁸. Comme ils le réaffirment ponctuellement, "il s'agit de critiquer les idées échouées du passé au lieu de proposer des idées pour l'avenir"²⁹. L'engagement personnel est ainsi privilégié au détriment de toute revendication d'ordre idéologique.

Cet éloignement circonspect des artistes vis-à-vis du politique transparaît essentiellement dans la mise en question de la relation d'"asservissement total de l'art au politique" établi selon Bilal Khbeiz (1963) par "les mouvements arabes de libération [...] au cours des quinze dernières années"³⁰. La critique s'adresse clairement à la génération précédente, politiquement engagée dans le courant des années 1960. Le phénomène se traduit artistiquement par différentes postures dont une interrogation globale sur "la fabrique de la réalité"³¹ mise en œuvre à travers la déconstruction systématique de toute œuvre de mémoire collective par le truchement d'éléments de "mémoire commune"³². L'émergence des pratiques documentaires doit aussi être jugée à cette aune ; si les "figures de l'archive" sont si présentes, c'est aussi qu'elles permettent ce renversement de perspective en déconstruisant les prismes de l'idéologie.

L'esprit de contradiction qui anime la génération émergente se lit donc à la fois en filigrane des critiques adressées à l'engagement politique de leurs pères et dans leur réflexion sur les usages d'une mémoire dont ils seraient les héritiers.

²⁶ Entretien avec Lina Saneh (Arnaud Chabrol et Hanan al-Hajj Ali), juillet 2007.

²⁷ WRIGHT (2002), p. 13.

²⁸ *Idem.*, (2006), p. 63.

²⁹ Walid Sadek, cité par WRIGHT (2002), p. 27.

³⁰ WRIGHT (2006), p. 59.

³¹ MROUE (2002), p. 114-117.

³² LAVABRE (2001).

L'effet de génération n'apparaîtrait cependant que de manière diffuse si ne se manifestait chez eux une manière spécifique de faire corps. Or, s'il est bien une caractéristique absente de cette nébuleuse d'artistes, c'est son autodésignation en tant que groupe concret : ni manifeste, ni revue, ni coup d'éclat ne viennent incarner son existence. Cette réserve vis-à-vis du collectif et sa catégorisation est notamment lisible dans *Biokhraphia* (Saneh, 1999) :

MAGNETOPHONE : [...] Peut-on considérer *Biokhraphia* comme une œuvre politique qui tente de présenter vos problèmes en tant que membres d'une jeune génération, et votre position critique vis-à-vis de l'autorité ?

ARTISTE : Peut-être... C'est possible. Si vous voulez. Pourquoi pas ? Mais, non... Définitivement, non... *Biokhraphia* n'a rien à voir avec les positions et les vues de ma génération. En fait, si. Peut-être. Ça dépend de quels jeunes et de leur âge. Par exemple, si on prend tous ceux qui sont nés entre les années 1960 et 1970, ça pourrait marcher. Oui. Mais non. Parce que, dans les années 1980, vous avez une génération qui est née en 1975, 1976... Ces gens peuvent être inclus dans notre génération – surtout ceux qui sont nés en avril-mai, comme certains de ceux qui ont fait leur service militaire. Dans tous les cas, nous devons réévaluer la place de ceux de 1966 et 1967 – peut-être qu'on ne doit pas les inclure dans notre génération. En fait, ils ne devraient pas y être inclus.

MAGNETOPHONE : Mais vous êtes tous la génération de la guerre. Vous avez vécu la guerre civile. Elle vous a affectés. Elle vous a marqués de son empreinte.

ARTISTE : Non. Moi, par exemple... Je n'ai rien à voir avec la génération de la guerre. Je me suis toujours senti différente. Comme personne d'autre. Je suis spéciale. Une personne comme moi aurait pu faire sa propre révolution, avec la même violence, avec ou sans guerre civile, ou toute autre circonstance historique³³.

Ce dialogue étrange entre l'actrice et son double, dont la voix est enregistrée sur magnétophone, dit beaucoup quant à cette réticence, ce refus du collectif, de la catégorie "génération de guerre" notamment, mais montre également une conscience aiguë de soi au sein du groupe.

Face à cette posture rebelle à tout effort de catégorisation, les réflexions de Norbert Elias permettent un déplacement du regard. Pour le sociologue allemand, si les transformations des pratiques artistiques "naissent toujours de la dynamique conflictuelle entre les normes des anciennes couches dominantes sur

le déclin et celles des nouvelles couches montantes³⁴", elles sont toujours tributaires de la capacité des individus à s'adapter aux transformations structurelles de la consommation de culture, voire de leur habileté au déploiement d'arts de faire répondant aux situations transitoires. De fait, c'est au travers de nouvelles normes de production que s'affirme cette génération en se forgeant les moyens de son expression artistique. À défaut de ne voir dans leurs œuvres que la signature d'une génération d'artistes "inquiets"³⁵ dont les créations ne refléteraient que l'air du temps et, au-delà des inquiétudes qui président effectivement à la création, il nous sera ainsi permis de voir dans celle-ci l'expression d'un nouveau rapport au marché de l'art.

Les nouveaux cadres de la production artistique

Lieux de culture en sortie de guerre

Dans le contexte des années 1990, le secteur culturel libanais n'échappe pas à ce qu'Agnès Favier a décrit comme une période de "re-creation institutionnelle" et la reprise de parole pléthorique dont

³³ *Biokhraphia* de Saneh (1999) dans *Home Works*, 2003. Traduction de l'auteur.

³⁴ ELIAS (1991), p. 73.

³⁵ Du nom donné à l'exposition *Les Inquiets*. Yael Bartana, Omer Fast, Rabih Mroué, Ahlam Shibli, Akram Zaatari. *Cinq artistes sous la pression de la guerre*, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Espace 315, Paris, 13 février-19 mai 2008.

Beyrouth est le témoin favorable de fait les initiatives en ce domaine³⁶. Nouvelles revues et réouverture de salles de théâtre incarnent concrètement le renouveau du secteur culturel. Le phénomène est particulièrement visible dans le paysage théâtral beyrouthin, dont les salles prestigieuses avaient progressivement fermé leurs portes au cours du conflit. Avec la réouverture du Théâtre de Beyrouth et l'inauguration du Théâtre al-Madina, plusieurs saisons de reprise exceptionnelle de la production dramatique, marquées à la fois par la venue de metteurs en scène arabes³⁷ et par le retour des pionniers du théâtre libanais sur les planches beyrouthines³⁸, ont effectivement suscité une impression de second souffle. Signe cependant que le secteur est en crise, après quelques années d'activités, la direction du Théâtre de Beyrouth, épuisée par la recherche de financements, est contrainte de mettre la clé sous la porte, suivie de près par celle du Théâtre al-Madina.

Le cas du Théâtre de Beyrouth est exemplaire. Il met en question les conditions de la production artistique et soulève la question de son autonomie financière. Combinant plusieurs modèles institutionnels, le statut de cette salle illustre bien les hésitations quant au mode de gestion à adopter. Une première association est fondée (*Founoun*) et rapidement transformée en entreprise. Des partenariats sont signés avec les chaînes de télévision locales. Le théâtre compte par ailleurs sur la contribution d'un mécène, la Fransabank. Le modèle associatif de gestion est ainsi effleuré sans être pérennisé. En accordant par ailleurs une place à la nouvelle génération, le Théâtre de Beyrouth se présente comme un lieu d'innovation et préfigure les évolutions et ruptures en gestation dans le champ artistique contemporain. Sur le plan structurel, celles-ci sont portées par deux figures importantes du management culturel, Rasha Salti et Pascale Feghali, qui font leurs armes à la programmation et à l'animation avant de gagner en autonomie et de fonder leurs propres projets. Sur le plan artistique, le Théâtre de Beyrouth a fait preuve d'une certaine ouverture en accueillant ponctuellement les travaux de la génération montante (notamment Akram Zaartari et Walid Sadek). La place privilégiée accordée dans la programmation aux artistes consacrés et les impasses du modèle de gestion adopté ont cependant favorisé l'élaboration d'un regard critique sur la production des pères³⁹. Malgré son échec, l'expérience du Théâtre de Beyrouth contribue ainsi à la constitution d'un modèle alternatif de gestion artistique.

Associations artistiques et festivals urbains : la vie artistique par projet

C'est effectivement en rupture avec la direction du Théâtre de Beyrouth que naît l'un des premiers festivals d'art contemporain de Beyrouth, lorsque Pascale Feghali, collaboratrice d'Élias Khoury à la programmation, quitte le théâtre. Cherchant à organiser un festival, elle fonde – entourée par de jeunes artistes – l'association *Ayloul*, du nom du festival. Parmi les huit créations que le festival produit au cours de sa première année, la moitié est réalisée par les artistes de cette génération et cinq ont trait à un questionnement sur la guerre et son impact sur la société libanaise contemporaine. Si les pratiques artistiques contemporaines n'y sont pas encore majoritaires, elles sont déjà bien représentées. Le principe de production d'artistes locaux qui avait présidé à la création du festival tend cependant à s'épuiser dès avant sa fermeture, ce qui semble favoriser un repositionnement des artistes en faveur d'une autre institution⁴⁰. Peu de temps auparavant, une autre association ayant pour vocation la promotion des jeunes artistes libanais avait en effet émergé. *Ashkal alwan* (Association libanaise pour les arts plastiques),

³⁶ FAVIER (2004), p. 543.

³⁷ Souvent cités comme incarnant cette dynamique, la venue des metteurs en scène tunisiens Fadel Djaïbi et Tewfiq Gibali, ainsi que la mise en scène des *Bonnes* de Jean Genet par le metteur en scène irakien Jawad al-Assadi.

³⁸ Parmi ces derniers, nous mentionnerons notamment Mounir Abou Debs, Raymond Gébara et Roger Assaf.

³⁹ On pense ici notamment à la pièce *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors* de Mroué (1998), que l'auteur présente comme l'expression d'une double volonté de rupture : à la fois avec le langage théâtral dont il est l'héritier et avec le discours convenu qui entoure à ses yeux la commémoration du 50^e anniversaire de la *Nakba*. Entretien avec Rabih Mroué (Hanan al-Hajj Ali), juillet 2007.

⁴⁰ Entretien avec Akram Zaartari (Hanan al-Hajj Ali), février 2008.

fondée par Christine Tomeh (1964), se distingue en premier lieu en 1994 par l'exclusivité accordée aux pratiques contemporaines et par l'intérêt spécifique porté à l'investissement des lieux publics tels que le jardin de Sanayeh (1995), de Souyoufi (1997), la rue Hamra (1999) et la corniche du front de mer (2000). Si la notion d'espace public constitue l'axe central de la conception de l'événement, les problématiques de la mémoire du conflit y sont très prégnantes et les œuvres traitant de cette question se multiplient au fil des années de production.

Outre les postures esthétiques mises en avant au cours des projets et les thématiques abordées par les œuvres qui y prennent place, ces structures se présentent comme des alternatives aux impasses de la production libanaise, impasses notamment liées à des lieux dont la gestion est coûteuse. En effet, la souplesse organisationnelle de l'association permet l'abaissement des dépenses sèches – l'association se réduisant souvent à l'activité d'une personne centralisant les démarches. En outre, le caractère ponctuel du festival⁴¹ induit un "effet de commande" pour les artistes, qui participent activement à la conception de l'événement, et favorise ainsi une préparation du travail artistique de longue haleine. Le format de l'événement joue quant à lui le rôle de "directive" dans laquelle s'inscrivent nécessairement les travaux sélectionnés pour la programmation.

Émerge ainsi un nouveau modèle de gestion "par projets"⁴² qui s'explique, d'une part, par la prise de conscience par les jeunes acteurs culturels (artistes et managers) des difficultés rencontrées par la production artistique locale et le manque d'espace dévolu à la génération montante au sein des institutions artistiques. Artistes et managers mentionnent souvent les difficultés liées à la production de leurs travaux au sein des anciennes structures. Sans renoncer à leurs ambitions artistiques, certains comme Rabih Mroué, en étaient venus à élaborer une esthétique minimaliste, en raison de son bas coût⁴³.

D'autre part, l'arrivée de fonds étrangers dédiés à la culture⁴⁴ dans le courant des années 1990 ouvre un espace d'opportunités qui révolutionne les normes de la production artistique libanaise. Ces logiques de financement transforment rapidement l'espace de production culturelle en mettant les artistes à l'abri d'une carence remarquable de public⁴⁵. Paradoxalement, ces nouvelles logiques de financement de l'art autorisent dans le même temps la gratuité des événements et rendent ainsi les œuvres accessibles à tous.

Au cœur de ce nouveau système de production se démarque la figure du *curator* libanais qui soutient, d'un côté, des conceptions esthétiques émergentes encore mal intégrées à la production libanaise et résout, de l'autre, les problèmes soulevés par l'afflux de fonds étrangers. Les demandes de financement doivent en effet se conformer aux attentes des institutions dont ces derniers émanent, en termes de formats d'œuvre ou d'événement.

L'arrivée de ces fonds soulève ainsi une polémique entre tenants d'une indépendance farouche vis-à-vis de l'aide occidentale à la culture et tenants d'un rapport distancié à la suspicion générale, le clivage générationnel venant renforcer un débat dont les éléments concernent tant la pérennité d'institutions soumises au bon vouloir de la communauté internationale⁴⁶ que les conditions de production d'un art authentique et autonome. Ces débats qui animent les champs artistiques et intellectuels témoignent de la prégnance des tensions autour de ces questions toujours sensibles.

L'émergence de conceptions administratives de l'art est l'une des caractéristiques principales de la reconfiguration du champ artistique libanais et devient, de fait, l'apanage de la génération montante. À cet égard, une corrélation doit à nos yeux être établie entre, d'une part, l'émergence et l'épanouissement de nouvelles pratiques artistiques faisant de la mémoire du conflit l'un des ressorts principaux de son langage

⁴¹ Tous les ans puis tous les deux ans dans le cas d'*Ayloul*, tous les dix-huit mois dans celui de *Home Works*.

⁴² BOLTANSKI et CHIAPELLO (1999).

⁴³ Entretien avec Rabih Mroué (Arnaud Chabrol et Hanan al-Hajj Ali), avril 2008.

⁴⁴ La Communauté européenne et la Ford Foundation sont les premiers bailleurs de fonds à financer les initiatives culturelles au Liban.

⁴⁵ La faible audience dont jouissent leurs œuvres sur le plan local a pu conduire certains à les accuser de produire un "art d'exportation".

⁴⁶ SALTI (2003), p. 79-93.

et, d'autre part, l'adoption de ces nouvelles manières de produire s'appuyant sur le marché spécifique des financements étrangers liés au soutien de la société civile.

Fonds étrangers et dimensions civiles de la culture

La venue de financements occidentaux alloués à la culture entre effectivement dans le cadre plus global d'un soutien international aux sociétés civiles qui, au-delà du secteur culturel, vise le renforcement d'une "citoyenneté active au-delà de l'affiliation ethnique et religieuse"⁴⁷. À ce titre, les dimensions civiles de la culture artistique libanaise, telle que conçue par notre génération d'acteurs culturels, ne peuvent que jouir de la bienveillance de la communauté internationale⁴⁸. Le travail de mémoire que les artistes libanais exercent avec constance au sein d'une sphère publique opiniâtrement défendue par le travail des entrepreneurs culturels épouse en tout point les projets de bailleurs de fonds cherchant "à modeler le processus de la mondialisation culturelle à travers la recherche, les expressions artistiques, les débats"⁴⁹.

L'espace de production ainsi créé, spécifique parce que apparemment soustrait aux logiques de marché propre à l'art, répond de fait à une demande venue de l'extérieur qui agit doublement sur les pratiques culturelles. Elle contribue d'une part à l'épanouissement d'un langage artistique aux dimensions critiques et citoyennes affirmées, langage au sein duquel le discours mémoriel tient une place prédominante.

D'autre part, elle favorise l'émergence de conceptions managériales étrangères au monde de l'art libanais au début des années 1990. De fait, les associations artistiques se multiplient entre 1997 et 2005 qui, fondées sur une compétence de gestion propre à l'obtention de fonds, combinent à la fois dimensions sociales et esthétiques. Ainsi, l'association artistique demeure, au côté du *curator* qui en est la figure de proue, l'innovation principale en matière de gestion de projets artistiques de même que la plateforme privilégiée du discours artistique sur la mémoire. Sous sa forme contemporaine, elle semble la seule à offrir la flexibilité structurelle nécessaire à une pratique de l'art qui se vit désormais "par projets".

Mémoires libanaises et marché de l'art international

Jouant en outre l'interface entre les artistes et une demande culturelle spécifique, le rôle d'intermédiaire assumé par le *curator* libanais a pu nourrir un temps le sentiment d'une production "à l'insu du marché de l'art international"⁵⁰.

La reconnaissance dont jouissent les artistes dont il est question ici invite pourtant à penser le contraire. Si la qualité de la production justifie indéniablement le succès international des artistes, elle ne l'explique que partiellement. À cet égard, d'autres éléments de compréhension peuvent être vus dans la configuration de production singulière dont sont issues ces œuvres, le soutien renouvelé d'institutions étrangères offrant une visibilité accrue aux œuvres et aux artistes. Le rapport de confiance qui s'instaure entre bailleurs de fonds et associations artistiques constitue de fait un nouveau critère de légitimation qui favorise l'accès à la scène artistique internationale. L'intérêt très tôt accordé par des *curators* étrangers aux œuvres produites dans ces cadres traduit bien cette demande spécifique du marché de l'art international marquée par un "intérêt accru porté aux régions du monde où la créativité artistique ne puise pas son inspiration dans la tradition de la modernité [...], tandis que le film, le documentaire et les nouvelles traditions médiatiques y jouent un rôle prépondérant"⁵¹. Fortement valorisante pour les artistes et facilitant un accès à des ressources de production différenciées, la tendance à "présenter des conflits locaux dans les grands musées

⁴⁷ <http://www.boell-meo.org/fr/web/111.htm>

⁴⁸ En témoigne le prix décerné en 2006 au *curator* Christine Tomeh par le Prince Claus Fund for Culture and Development.

⁴⁹ <http://www.boell-meo.org/fr/web/111.htm>

⁵⁰ WRIGHT (2002), p. 13.

⁵¹ MYTKOVSKA (2008), p. 6.

internationaux⁵²” contribue certainement aussi à la sédimentation des pratiques et du langage artistiques. La récente installation de l’architecte Bernard Khoury (1968), *Prisoner of War*, fait de ce rapport de satisfaction mutuelle entre art contemporain international et pratiques artistiques locales d’avant-garde le cœur de sa réflexion et tente de mettre en lumière ce qu’il considère comme “une incapacité à agir ou exister en dehors de ces paramètres esthétiques”. Enfermé dans une boîte métallique en forme de machine de guerre, *le prisonnier de guerre* (l’artiste libanais contemporain) “semble condamné à être catégorisé – au sein du laboratoire occidental dirigé par les *curators* et les institutions [artistiques] – en tant qu’arabe, oriental ou artiste régional⁵³”.

Conclusion

Les œuvres artistiques libanaises portant sur la mémoire de la guerre civile sont aujourd’hui pléthoriques et concernent tous les domaines de l’art. Tant dans le cinéma que dans le théâtre, le roman, la poésie ou la bande dessinée, les fantômes de la guerre sont autant de figures qui hantent la production artistique et culturelle.

Au sein de cette production, on peut cependant distinguer les œuvres d’une génération d’acteurs culturels issus de la reconfiguration qui affecte le champ artistique libanais au cours des années 1990. Fondant leurs travaux sur la recherche d’un langage esthétique en rupture avec des pratiques artistiques plus traditionnelles, ces derniers sont venus bousculer les conventions locales, notamment dans le domaine théâtral. En créant un espace d’expression critique et citoyen appuyé par un mode managérial de production et de gestion de l’art, ces derniers ont su se constituer en avant-garde. En écho aux transformations structurelles du secteur associatif libanais et en résonance avec les questionnements du champ intellectuel d’après-guerre, artistes et managers ont ainsi élaboré un langage artistique qui place la mémoire et l’acte public de remémoration au cœur de ses préoccupations.

Cependant, si la reconnaissance progressive de ce langage spécifique par la scène internationale est venue couronner de succès ces dernières innovations, l’intégration du discours mémoriel des artistes à un marché de l’art élargi en demande d’œuvres authentiques et indigènes invite certains à la prudence. Aujourd’hui, des artistes comme Bernard Khoury s’interrogent sur la capacité de cette génération à se renouveler en explorant d’autres thèmes que la guerre et sa mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, 1999, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- ELIAS Norbert, 1991, *Mozart, sociologie d’un génie*, Paris, Seuil.
- ESCHE Charles, 2008, “L’art est le miroir et la lumière”, *Les Inquiets. Yael Bartana, Omer Fast, Rabih Mroué, Ahlam Shibli, Akram Zaatari. Cinq artistes sous la pression de la guerre*, Paris, Centre Pompidou, Espace 315, n° 15, p. 11-19.
- ESQUENAZY Jean-Pierre, 2007, *Sociologie des œuvres : de la production à l’interprétation*, Paris, Armand Colin.
- FAVIER Agnès, 2004, *Logiques de l’engagement et modes de contestation au Liban. Genèse et éclatement d’une génération de militants intellectuels (1958-1975)*, thèse de doctorat en science politique, Aix-Marseille III, université Paul-Cézanne.
- ICHE Sandra, 2009, *L’Orient-Express : chronique d’un magazine libanais des années 1990*, Beyrouth, Presses de l’Ifpo, coll. “Les cahiers de l’Ifpo”, n° 3.
- GUIRGUIS Laure, 2007, “Beyrouth, figures de l’archive”, *Art Press*, 330, p. 47-54.
- KARAM, 2006, *Le Mouvement civil au Liban*, Paris, Karthala / Iremam.

⁵² ESCHÉ (2008), p. 12.

⁵³ Voir la brochure de l’exposition par Kaelen Wilson-Goldie.

KASSIR Samir, 2003, *Histoire de Beyrouth*, Paris, Fayard.

LAVABRE Marie-Claire, 2001, "De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives", in CEFAÏ Daniel (dir.), *Cultures politiques*, Paris, puf, p. 233-252.

MAASRI Zeina, 2008, *Off the Wall : Political Posters of the Lebanese Civil War*, Londres, I. B. Tauris.

MANNHEIM Karl, 1990 [1928], *Le Problème des générations*, Paris, Nathan, coll. "Essais et recherches".

MROUE Rabih, 2002, "The Fabrication of Truth", *Tamass*, Barcelone, Fondacio Antoni Tapies, p. 114-117.